



## Trivium

Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften

1 | 2008

« Iconic Turn » et réflexion sociétale

---

# Umgekehrte Ruinen

Einführung zu Robert Smithsons Fahrt zu den Monumenten von Passaic

Jean-Pierre Criqui

Traducteur : Eveline Passet



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trivium/364>

ISSN : 1963-1820

### Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

### Référence électronique

Jean-Pierre Criqui, « Umgekehrte Ruinen », *Trivium* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 10 avril 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/364>

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.



Les contenus de la revue *Trivium* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Umgekehrte Ruinen

Einführung zu Robert Smithsons Fahrt zu den Monumenten von Passaic

Jean-Pierre Criqui

Traduction : Eveline Passet

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

An dieser Stelle sei dem Herausgeber des Originaltextes, den *Cahiers du Musée national d'art moderne*, für die freundliche Genehmigung der Übersetzung des Artikels gedankt.

Die Originalausgabe enthält zwei weitere, hier jedoch nicht veröffentlichte Abbildungen.

Es handelt sich um Robert Smithson, *Untitled [Venus with Reptiles]*, V. 1961-63, sowie Robert Smithson, *Ninth Mirror Displacement, Yucatan*, 1969.

»Das Volk, das als Spuren seines Daseins nur einige  
Bleirohre in der Erde und einige Eisenstangen auf  
ihrer Oberfläche zurückließe, könnte mehr Herr  
der Natur gewesen sein als die Römer.«

Alexis de Tocqueville, *Über die Demokratie in  
Amerika*<sup>1</sup>



Robert Smithson, *Entropic Landscape*, 1970, Bleistiftzeichnung, 19 x 24 cm.

© ADAGP

- 1 Wer nach Rom reist, heißt es, kehre bloß dorthin zurück, und tatsächlich geht es in Robert Smithsons Schrift »Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey« (»A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey«)<sup>2</sup> um eine Rückkehr. Zunächst eine Rückkehr an die Orte seiner Kindheit: Passaic, dieses neuartige Rom, wohin der Autor von New York aus mit einer *einfachen Fahrkarte* aufbricht, ist seine Geburtsstadt. Smithson wuchs in dieser Gegend von New Jersey auf, die sich William Carlos Williams zum Gegenstand seiner Lyrik genommen hat und wo dieser in seiner Funktion als Arzt auch mit der Familie Smithson in Kontakt kam:

»Es war die Gegend um Paterson, in der ich soviel mit Steinbrüchen zu tun hatte, und ich glaube, daß das irgendwie tief in meiner Psyche verankert ist. Als Kind habe ich da immer in den Steinbrüchen herumgestöbert. Und die spielen natürlich eine große Rolle in *Paterson*. Als ich das Gedicht las, hat mich das interessiert, vor allem die ein Stelle, in der all die Erdschichten unter Paterson aufgezählt werden. Das ist eine Art proto-konzeptueller Kunst, könnte man sagen. Später schrieb ich für das *Artforum* einen Artikel über Passaic, eine Stadt am Passaic River, südlich von Paterson. In gewisser Hinsicht beschreibt er dieses gesamte Gebiet. Williams hatte ein Gespür für diese spezielle Landschaft in New Jersey.«<sup>3</sup>

Robert Smithson verbrachte die ersten zehn Jahre seines Lebens in Rutherford – seine Eltern waren kurz nach seiner Geburt dorthin übersiedelt –, und in den »Monumenten von Passaic« erwähnt er die Stadt mehrfach. Zuletzt sollte er 1973 dorthin zurückkehren, zu seiner – wie Mel Bochner es ausdrückte – »letzten Erdarbeit«: Smithson wurde in seiner Heimatstadt beigesetzt.<sup>4</sup>

- 2 1961 hatte Smithson drei Monate in Rom verbracht und dort in der Galleria George Lester seine zweite Einzelausstellung gehabt. In dieser Zeit, noch einer Phase der Suche, liest er *Naked Lunch* von Burroughs, besucht die Kirchen der Ewigen Stadt und genießt ihre

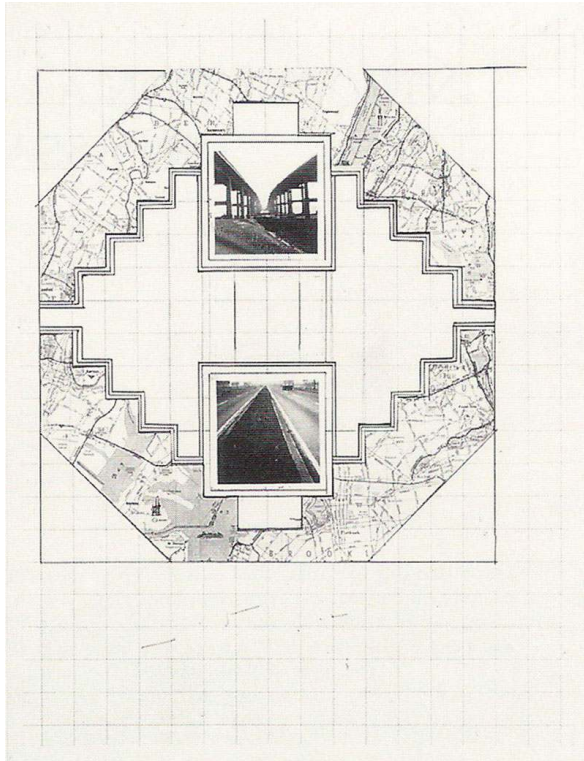
labyrinthischen Gänge – es war, wird er später sagen, »höchstwahrscheinlich eine sehr romantische Entdeckung«:

»Vor meiner Reise nach Rom hatte ich ja gerade die New Yorker Kunstszene kennengelernt und was sich da so entwickelte. Also war mein Romaufenthalt so etwas wie ein Zusammentreffen mit der europäischen Geschichte als Alptraum.«<sup>5</sup>

Paradoxerweise sollte Passaic – das keine Vergangenheit, sondern »nur das, was als eine Zukunft gilt«, besitzt – die Erinnerung an diesen Alptraum wachrufen, eine spiegelverkehrte Version liefern. Die Rückkehr nach Passaic ist also insofern eine Rückkehr nach Rom, als dessen mythische und symbolische Dimension wie durch eine monströse Anamorphose auf den Ballungsraum New Jersey projiziert wird, aber auch dadurch, daß Smithson seine Reisebeschreibung ebenso explizit wie freilich auch ironisch in die Tradition der Rom-Reise-Literatur stellt.

- 3 Daß der Anblick der römischen Ruinen und Monumente zum Auslöser von Betrachtungen über das vergängliche Schicksal von Zivilisationen wird, reicht zurück bis auf die Barbareneinfälle im 5. Jahrhundert, die das Ende des Weströmischen Reiches besiegelten. An der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert prägte Hildebert von Lavardin, Bischof von Le Mans, jene zum geflügelten Wort avancierte Sentenz, mit der die verflossene Größe des Zentrums der Christenheit beschworen wird: »Roma quanta fuit ipsa ruina docet.«<sup>6</sup> Schöpfer der modernen lyrischen Ruinen-Betrachtungen aber ist zweifellos Byron, der in *Childe Harolds Pilgerfahrt* (erschieden 1818) den Überresten der antiken Stadt eine lange Passage widmet (die Strophen 77 bis 163 des Vierten Gesangs). Im »Chaos der Trümmer« sieht sich der Dichter sämtlicher Orientierungspunkte beraubt, am Kreuzungspunkt aller Epochen: »Doch Rom zum Wüstenmeer verwandelt ward, / Drin keines Fußes flücht'ge Spur verweilt.« Dieselbe raumzeitliche Unbestimmtheit scheint auch Passaic erfaßt zu

haben, das Smithson durchstreift, ohne einer Menschenseele zu begegnen, sieht man von ein paar Kindern ab, die am Flußufer spielen.



Robert Smithson, *New Jersey, New York*, 1967, Collage, 55,9x 48,3 cm.

© ADAGP

- 4 Vor den »Monumenten von Passaic« hatte Smithson bereits eine Reihe bedeutender Texte vorgelegt, darunter – in der Juni-Nummer des *Artforum* von 1966 – »Entropy und Neue Monumente« (»Entropy and the New Monuments«). Von den wichtigsten Artikeln des Autors war dieser der erste, der ein breiteres Publikum fand. In ihm tauchen bereits zwei Schlüsselbegriffe auf, die für den Rundgang durch Passaic (und für Smithsons gesamtes Werk) von zentraler Bedeutung sind: *Monument* und *Entropie*. Freilich geht es 1966 zunächst um einen Überblick über Arbeiten von Künstlern, die im engeren oder weiteren Sinne mit der Minimal Art verbunden sind. So spricht Smithson von Malewitsch und Duchamp; aber auch Physiker (P.W. Bridgman) finden Erwähnung, Schriftsteller, die sonst selten mit der modernen oder zeitgenössischen Plastik in Zusammenhang gebracht werden, wie Lewis Carroll, Borges oder Nabokov, und ebenso einige B- oder Z-Movies mit solch beredten Titeln wie *Planet der Vampire*, *Das Ungeheuer der schwarzen Lagune* und *Der Tod hat schwarze Krallen*. Und last not least streift er die Science-Fiction-Literatur (John Taine, Keith Laumer), ein Genre, das auch die Schrift über Passaic durchziehen wird.<sup>7</sup> Zahlreiche Wissensgebiete – Topologie, Kristallkunde, Kommunikationstheorie – werden in einer stark »entropischen« akkumulativen Weise aufgerufen, die Anlaß zu so burlesken wie unbestimmten Klassifikationen gibt – etwa wenn Smithson die vierte Dimension irgendwo »zwischen dem Lachen und der Struktur von Kristallen« ansiedelt, »was unbegrenzte Spekulationen ermöglicht«, und im Anschluß daran die verschiedenen Typen von Gelächter nach Strukturtypen der Kristalle definiert (das gewöhnliche Lachen sei isometrisch, das Glucksen tetragonal, das Gickeln monoklin, das Prusten triklin usw.).<sup>8</sup>

- 5 Smithsons Schriften in ihrer Gesamtheit irritieren und sind schwer einzuordnen. Weder Manifest noch ein Konvolut von Arbeitsnotizen, weder Tagebuch noch theoretischer Essay, liegt ihnen eine Haltung zur Sprache zugrunde, die der Autor 1968 detailliert in »Ein Museum der Sprache in der Nachbarschaft der Kunst« (»A Museum of Language in the Vicinity of Art«) umrissen hat, einem Text, der sich mit schreibenden Künstlern befaßt:

»Ein Künstler könnte in das illusorische Babel der Sprache eindringen mit dem bewußten Ziel, sich zu verlaufen, sich an schwindelerregender Syntax zu berauschen, nach seltsamen Kreuzungen von Bedeutungen zu suchen, nach fremdartigen Korridoren der Geschichte, unerwarteten Echos, unbekanntem Humor oder Leerräumen des Wissens, [...] aber diese Suche ist gefährlich, voller bodenloser Fiktionen und endloser Architekturen und Gegen-Architekturen [...] am Ende, wenn es ein Ende gibt, bleibt vielleicht nur ein bedeutungsloser Nachhall.«<sup>9</sup>

Smithson betrachtet die Sprache, dieses »Museum in der Nachbarschaft zur Kunst«, als ein Experimentierfeld genau dessen, was ihn bei seiner plastischen Arbeit interessiert: Dezentrierung, Verlust solider Orientierungspunkte, beständiges Hin und Her zwischen einem Hier und einem Anderswo, einer Gegenwart und einer Vergangenheit (oder einer Zukunft). Und so verweisen die von ihm auf die Sprache gemünzten Begriffe unmittelbar auf seine künstlerischen Arbeiten: »Babel« auf *Broken Circle* oder *Spiral Hill*, »Leerräume des Wissens« auf *The Eliminator*, »unerwartete Echos« auf die Rolle von Glas, Spiegeln und Wasser in unterschiedlichen Werken. Man muß sich in der Sprache verirren, auf die Gefahr hin, den Sinn (das Zentrum) zu verlieren, aber auch auf die Gefahr hin, zur Kunst vorzustoßen, so wie der einer »bodenlosen Fiktion« entsprungene Gott Tezcatlipoca es Smithson im tiefsten Dschungel von Yucatan sagen wird: »Du mußt dich dem Zufall anvertrauen, wie die ersten Maya; du läufst Gefahr, dich im Dschungel zu verirren, aber nur so kann man Kunst machen.«<sup>10</sup>

- 6 Die Entwicklung jener Teile der amerikanischen Avantgarde der 1960er Jahre, die der Minimal Art und dem späteren Post Minimal zuzurechnen sind, speiste sich aus einem komplexen Netz von Texten und Skulpturen: Judd schrieb Kunstkritiken, Andre »konkrete« Poesie und LeWitt programmatische Verse, Eva Hesse führte Tagebuch, und Morris lavierte zwischen den Gattungen. Eine ganze Anzahl neu entstandener Zeitschriften publizierte die Schriften und Statements von Künstlern. Es ist also eine gute Zeit für das Schreiben, in der Smithson zu veröffentlichen beginnt, und er wird sich bis zu seinem Tod regelmäßig in Kunstzeitschriften, Ausstellungskatalogen und Sammelwerken zu Wort melden. Dabei sieht er die Funktion des Schreibens von Anfang an jenseits von bloßer Kritik und Analyse und stellt, um falsche Fährten zu legen und die Spuren zu verwischen, Analogien zwischen seiner Arbeit als »Künstler« und der als »Schriftsteller« her.

»Ich habe das Schreiben als Material verstanden, das man irgendwie zusammensetzt, und nicht als eine Art analytischer Suchscheinwerfer, wissen Sie [...] Sprache hat mich als materielles Gebilde interessiert, als [...] bedrucktes Papier – Informationen, die für mich so eine Art physische Präsenz haben. Ich habe also meine Artikel aufgebaut, wie ich meine Arbeiten aufgebaut habe.«<sup>11</sup>

- 7 In einer Technik, die viel von mineralischer Akkretion hat, lagern sich in Smithsons Schriften die Sujets, Stimmen und Sprachebenen übereinander, während sich der Text vielfach verästelt und verzweigt, wobei stellenweise jede diskursive Logik aufgegeben wird. Womit haben wir es bei *A Heap of Language* (1966) zu tun: mit einem Text, einer Zeichnung oder aber einfach *diesem*: einem Haufen von Wörtern, die uns mit Nachdruck immer wieder auf die Sprache zurückwerfen wie gegen eine Wand? In »Strata: Eine



geophotographische Fiktion« (»Strata: A Geophotographic Fiction«), 1972 in der *Aspen Review* veröffentlicht, wechseln sich gleichgroße, seitenbreite, wie sedimentiert übereinandergeschichtete Bänder von Photos und Textblöcken ab, wobei letztere aus einem Konglomerat von Zitaten, Beschreibungsskizzen, Zeit- und Ortsangaben etc. bestehen; zudem ist jeder Textblock mit einer erdgeschichtlichen Epoche betitelt: Kreide, Jura, Trias ... Smithson türmt Wörter und Sätze auf, wie er an anderer Stelle Spiegel oder Photos auftürmt. Wenn die Sprache Material ist, so lässt sich der Satz auch umkehren – dann erscheint die Erde als ein aus den Bewegungen der Gesteine geformter Text und das Denken als ein fester Stoff, dessen Sedimentierung sich erforschen ließe:

»Wörter und Steine enthalten eine Sprache, die einer Syntax von Spalten und Brüchen folgt. Wenn man ein beliebiges Wort lange genug anschaut, sieht man, wie es in einer Serie von Verwerfungen aufricht, sich in ein Terrain von Partikeln verwandelt, die alle ihre eigene Leere enthalten. [...] Die Gesteinsschichten der Erde sind ein zusammengewürfeltes Museum. Im Sediment ist ein Text eingebettet, der Grenzen enthält, die sich der rationalen Ordnung entziehen, und gesellschaftliche Strukturen, die die Kunst einschränken. Um die Steine zu lesen, müssen wir uns der geologischen Zeit und der Schichten des prähistorischen Materials bewußt werden, das in der Erdkruste begraben liegt. Wenn man die zerstörten Orte der Vorgeschichte betrachtet, sieht man einen Haufen zerfallener Landkarten, die unsere gegenwärtigen kunsthistorischen Grenzziehungen untergraben.«<sup>12</sup>

- 8 Im Stadtzentrum von Passaic – das kein Zentrum, sondern ein »Abgrund«, eine »Leere« ist – sehen die Geschäfte wie »eine Kette von als Geschäften maskierten Adjektiven« aus. In diesem Text stimmt Smithson erstmals den somnambulen Ton an, den wir später im Bericht seiner Reise nach Yucatan wiederfinden, diesen leidenschaftslosen, alle Dinge unterschiedslos einbegreifenden Ton, der wie ein spöttisches Echo auf jenen in Robbe-Grillet's Romanen erscheint. Von Anfang an werden die Konventionen der Kunstkritik und die Gesetze der Welt, deren Teil sie ist, einer entwirklichenden und zugleich erbarmungslos »objektiven« Prüfung unterzogen: Die Ausstellungsankündigungen in der *New York Times* scheinen von einem fernen, burlesken Planeten zu stammen, und die Abbildung, welche die übliche Ausstellungskritik begleitet, ist ein grauer Fleck, der in erster Linie über die Drucktechnik der Zeitung Auskunft gibt. Diese Zielscheibe bot sich, könnte man sagen, von selbst an, doch bisweilen verschmähte Smithson es auch nicht, »gehobenere« Kommentare ins Visier zu nehmen: Zwei Monate vor Erscheinen seines Artikels hatte *Artforum* einen »Brief an den Chefredakteur« veröffentlicht, in dem der Autor Michael Fried und dessen in »Art and Objecthood« vorgebrachte antiminimalistische Thesen mit schneidender Ironie belegt hatte.<sup>13</sup>

- 9 »Die Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey« ist auch ein fulminanter Text über die Photographie und die Folgen der allgemeinen Reproduzierbarkeit. In einem Interview bemerkt Smithson:

»Fotografien sind die extremste Form der Kontraktion, weil sie alles auf ein Rechteck reduzieren und alles schrumpfen lassen. Das fasziniert mich. [...] Vielleicht haben wir die Welt seit der Erfindung der Fotografie durch Fotografien wahrgenommen, und nicht andersherum. In gewisser Hinsicht muß sich die Wahrnehmung von den alten Vorstellungen des Naturalismus und des Realismus befreien. Man muß sich einfach nur mit dem Fundamentalen von Materie und Geist beschäftigen, völlig ohne jegliches Interesse am Anthropomorphen.«<sup>14</sup>

Das Paradox dieser Faszination – ihre Stichhaltigkeit – besteht darin, daß Smithson sich der Photographie in Wahrheit nie anders bedient hat als jeder von uns es tun kann, wenn er einen von ihm besuchten Ort oder einen ihn interessierenden Gegenstand festhalten will. Smithson arbeitete mit dem Photoapparat nicht als Bildhauer, wie etwa Brancusi, um

das berühmteste Beispiel zu nennen: dessen Aufnahmen brachten seine plastischen Arbeiten voran oder vertieften sie in einer Art Parallelkommentar, der weit mehr als ein einfaches Dokument darstellt, bringt er doch die Besonderheiten der beiden Medien wechselseitig zum Klingen.



Robert Smithson, *King Kong Meets the Gem of Egypt*, 1972, Photocollage, 26,7 x 44,5 cm.

© ADAGP

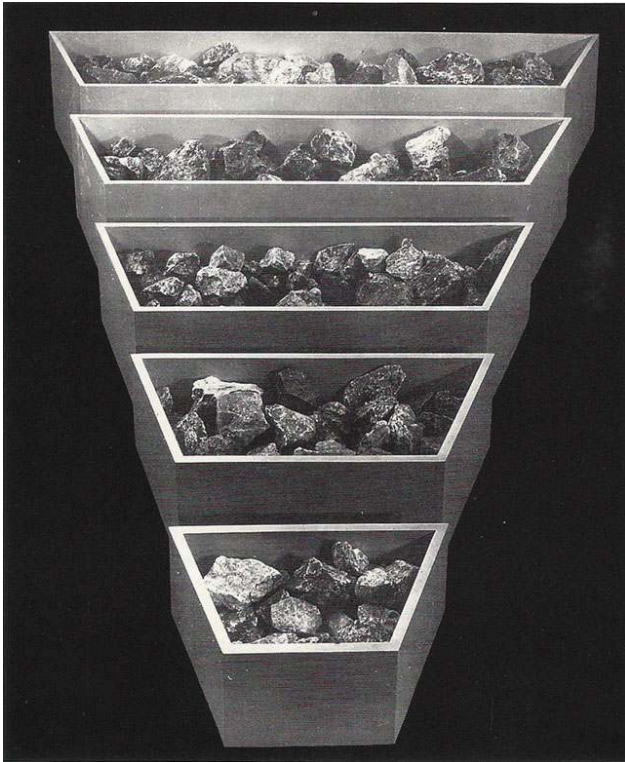
- 10 Wie die Wörter Material sind, Rohstoff, ein zu bearbeitendes Schon-da-Seiendes, so ist es auch die Photographie, deren Matrix im übrigen das gesamte Werk von Smithson grundiert, und zwar auch dort, wo keinerlei Aufnahme vorkommt. So spielt eines seiner ersten dreidimensionalen Werke, die *Enantiomorphic Chambers* von 1965, direkt auf eine mit der Photographie eng verbundene Vorrichtung an, nämlich das Stereoskop, das er freilich abwandelt und zweckentfremdet (darüber hinaus verweist das Wort *chamber*, »Kammer«, auf die *camera obscura*). Das Werk besteht aus zwei auf Augenhöhe an der Wand befestigten und durch einen ungefähr fünfzig Zentimeter großen Zwischenraum voneinander getrennten metallenen Modulen. Jede Kammer enthält einen Spiegel, der schräg zu seinem umgekehrt symmetrisch in der anderen Kammer angebrachten Pendant steht (daher der Begriff »enantiomorph«, der diese Art von Symmetrie bezeichnet: unsere Hände sind z.B. enantiomorph). Stellt sich der Betrachter zwischen diese beiden Elemente, so begegnet er nicht, wie er erwarten könnte, seinem eigenen Bild, sondern nur Widerspiegelungen von Widerspiegelungen: denn die Spiegel sind so angebracht, daß sie nur auf sich und jene Teile der Kammern verweisen, die sie einfangen, während der Betrachter von der Spiegelfläche nicht erfasst wird. So wird das binokulare System des Stereoskops, das, wie Rosalind Krauss unterstreicht, im allgemeinen auf der »Strukturierung des Bildes um eine vertikale Markierung im Vorder- oder Mittelgrund« beruht, »die bewirkt, daß der Raum *zentriert* wird und eine Repräsentation innerhalb des visuellen Feldes bildet, in dem die Augen um einen Fluchtpunkt konvergieren«<sup>15</sup>, in Smithsons Werk ausgehebelt: dem betrachtenden Subjekt bietet Smithsons Vorrichtung nur eine zentrale Leere, wo dieses sich nicht konstituieren oder zumindest nicht *wiederfinden* kann.
- 11 Immer wieder hat Robert Smithson von Spiegeln eingefangene Bilder mit topographischen Karten und photographischen Aufnahmen kombiniert, wobei er sie stets



als Arten, auf einen Ort zu verweisen, sozusagen gleichbehandelt, den einen keinen Vorrang über die anderen einräumt. Wie man das Zeichnen einer Karte einer für kompetent erachteten Person überträgt, so konnte Smithson auch eine Photoarbeit von jemand anderem ausführen lassen (dessen »Kompetenz« sich für ihn allein dadurch ergeben mochte, daß er sich am Aufnahmeort befand). Als Smithson 1969 eingeladen war, an der Ausstellung 557087 im Museum von Seattle teilzunehmen, schickte er der Organisatorin Lucy Lippard Anweisungen, damit sie das Exponat realisiere, das er dort zu präsentieren beabsichtigte: Sie sollte 400 Photos von ausgestorbenen Orten knipsen – von unbebautem Gelände, Stränden, Vorortstraßen etc. – und sie friesartig an der Wand befestigen (Smithson schrieb: »Nehmen Sie eine Kodak Instamatic 804. Ordnen Sie die Photos in acht Reihen zu je fünfzig Stück an«). Karte und Photographie konnten auch zu einem einzigen Bild verschmelzen, das in eine geometrische Form geschnitten wurde, die die Form bestimmter, vom Künstler entworfener Metallstrukturen aufgriff, so etwa im Falle der *Karte der Monumenten-Region am Passaic River im Negativ* (1967), einer Illustration seiner Schilderung des Rundgangs durch Passaic.

- 12 In diesem Zusammenhang ist es auch interessant, das Zitat aus Nabokovs *Einladung zur Enthauptung*, das jener Schrift vorangestellt ist, ein wenig ausführlicher zu zitieren. Der Protagonist des Romans, Cincinnatus, ist zum Tode verurteilt und sitzt in einem unwirklichen Gefängnis ein, das zugleich Bibliothek ist; in die Betrachtung von Abbildungen aus einer Zeitung, deren Erscheinungsdatum er nicht genau bestimmen kann, vertieft, sinniert er vor sich hin:

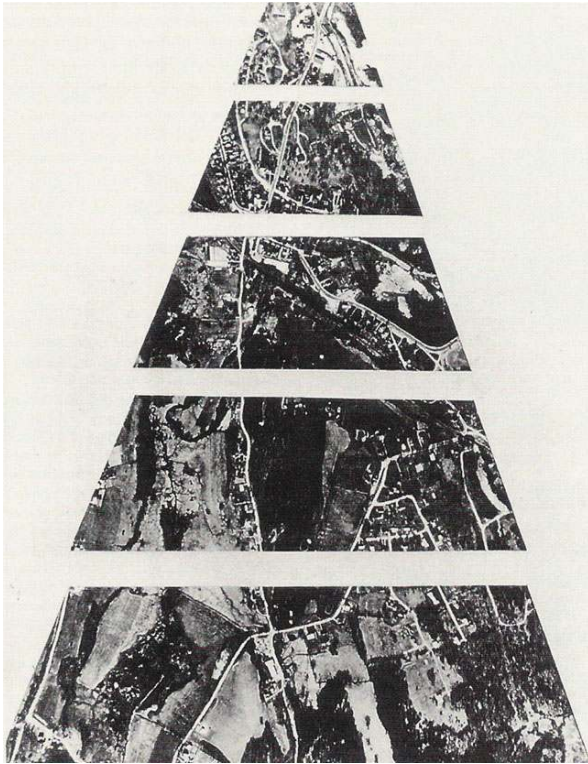
»In all den Versuchungen des Kreises schwelgend, wirbelte sich das Leben in einen solchen Schwindelzustand, daß der Erdboden nach unten wegsackte, und stolpernd, fallend, von Übelkeit und Mattigkeit geschwächt, fand es sich – soll ich es sagen? – in einer neuen Dimension, sozusagen ... Ja, die Materie ist alt und müde geworden, und wenig ist von jenen legendären Tagen geblieben – ein paar Maschinen, zwei oder drei Springbrunnen –, und niemand trauert der Vergangenheit nach, und selbst der Begriff der Vergangenheit hat sich gewandelt. »Doch vielleicht«, dachte Cincinnatus, »deute ich ja diese Bilder falsch. Vielleicht schreibe ich der Epoche die Eigenschaften ihrer Fotografien zu. Die üppigen Schatten, die Sturzbäche von Licht, der Glanz einer gebräunten Schulter, die seltene Spiegelung, die fließenden Übergänge von einem Element zum andern – vielleicht gehört das nur der Aufnahme an, einer bestimmten Art des Lichtdrucks, bestimmten Formen jener Kunst, und in Wahrheit war die Welt nie so gewunden, so feucht und schnell – genau wie unsere naiven Kameras heute unsere rasch zusammengebaute und bemalte Welt auf ihre eigene Weise festhalten.«<sup>16</sup>



Robert Smithson, *A Nonsite, Franklin, New Jersey*, 1968, farbige Holzcontainer, Steine.

© ADAGP

- 13 Hier herrscht dieselbe Ungewißheit, dieselbe Ambiguität hinsichtlich des Verhältnisses zur Welt und ihren Reproduktionen, von der auch der Rundgang durch Passaic Zeugnis ablegt. Bald nach der Veröffentlichung seines Artikels begann Smithson mit der Serie *Sites/Nonsites*, in denen sich die Lehren aus dieser Dezentrierung niederschlugen: sie basieren auf dem Zusammenschluß einer vom Künstler ausgewählten und besuchten Örtlichkeit (dem Ort) mit einer für ein Museum oder eine Galerie (den Nicht-Ort) bestimmten Installation – einem heterogenen Ensemble, das eine dreidimensionale, aus einem oder mehreren Teilen bestehende geometrische Struktur darstellt, die sichtbar Erde enthält, welche von dem entsprechenden Ort stammt, sowie verschiedene andere Elemente (Karten, Photos, Texte), die ebenfalls auf diesen Ort verweisen. Zum Beispiel *Nonsite, Franklin, New Jersey*, 1968. Franklin ist eine Kleinstadt in New Jersey und eine der weltweit reichsten Lagerstätten an Mineralen (unter den zweihundert verschiedenen Zinkerzen findet sich auch der Zinkspat, dessen andere Bezeichnung, *Smithsonit*, von einem Namensvetter des Künstlers herrührt, der es 1803 als erster bestimmt hat). Der Nicht-Ort besteht aus fünf Holzcontainern voller Steine, die am Ort gesammelt wurden, einer Begleitnotiz sowie fünf Luftaufnahmen von Franklin und seiner Umgebung. Die trapezförmigen Container stehen in ansteigender Größe auf dem Boden, so daß sie gleichsam ein geschlossenes Gebilde von der Form eines gleichschenkligen Dreiecks mit abgeschnittener Spitze bilden. Die Form der fünf Photos sowie ihre Anordnung auf der Wand wiederholen, zweidimensional und in der Größe um zwei Drittel geschrumpft, exakt dieses Schema. Jedem der Bilder entspricht also ein Teil des Ortes, aber auch des Nicht-Ortes.



Robert Smithson, *A Nonsite, Franklin, New Jersey*, 1968, Luftaufnahmen.

© ADAGP

Aus der Notiz, die in erster Linie technische Einzelheiten liefert, geht hervor, daß die beiden von den Photos gebildeten Fluchtlinien, verlängerte man sie, in einem Punkt konvergieren würden, der dem Ort einer kleinen Sackgasse in der Stadt Franklin entspricht. Auch dieser Punkt war Gegenstand einer Luftaufnahme, die aber nicht ausgestellt, sondern in einem Banksafe deponiert ist, dessen Schlüssel auf Wunsch ausgehändigt werden kann. Hier wie auch in den anderen Werken der Serie verbindet der Nicht-Ort bearbeitetes Material (die Container), Rohmaterial (die Steine), Photographie und Text mit dem Ziel, ein Hier und ein Anderswo ausschließlich mental zusammenzuführen. Es handelt sich um eine zentrifugale Vorrichtung, die das Nicht-Sichtbare hervorhebt (das, nebenbei, bereits im Obertitel der Werkserie aufgrund des Gleichklangs von *site* und *sight* anwesend ist) und die Grenzlinien von Museum und Welt verwischt:

»Für mich ist die Welt ein Museum. Durch die Photographie ist Natur überholt. Mein Denken in den Kategorien von Ort und Nicht-Ort gibt mir das Gefühl, daß eine Referenz an die Natur nicht mehr notwendig ist. Ich bin vollkommen damit beschäftigt, Kunst zu machen, was hauptsächlich ein Akt des Sichtens ist, eine mentale Aktivität, die sich auf einzelne Orte konzentriert. Es interessiert mich nicht, das Medium um seiner selbst willen zu präsentieren. Das ist meiner Meinung nach die Schwäche vieler zeitgenössischer Arbeiten.«<sup>17</sup>



Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970, Earthwork.

© ADAGP

- 14 Passaic, postmodernes Rom einer Zivilisation, von der Tocqueville bereits 1830 ahnte, daß die Größe ihrer technischen Hervorbringungen einhergehen würde mit der Bescheidenheit ihrer Überreste, abwechselnd Freilichtmuseum und Ansichtskarte – Passaic erweist sich in Robert Smithsons Werk als der Ort mit Zeitzünder, wenn man so sagen kann, an dem jene Dialektik von *site* und *nonsite* ausgelöst wurde, die sich später in seinen Arbeiten voll entfalten sollte – wobei es Ort und Nicht-Ort in einem ist, ganz so wie die Flughäfen, Hotelketten und Supermärkte, die inzwischen von den Anthropologen als Forschungsgegenstand entdeckt wurden.<sup>18</sup> Auch einige seiner »Erdarbeiten« – in der Schilderung seines Rundgangs wird gleich zu Anfang die Herkunft dieser Bezeichnung erklärt – scheinen hier vorgezeichnet, etwa *Partially Buried Woodshed* (1970), Smithsons »umgekehrte Ruine«. Was die beschriebenen und photographierten »Monumente« betrifft, so mußte Lawrence Alloway bereits 1973 anmerken, daß nur die Brücke und der (neu angestrichene) Sandkasten die Zeit überdauert hatten.<sup>19</sup> Alles andere wäre auch erstaunlich gewesen.<sup>20</sup>

---

## BIBLIOGRAPHIE

Alloway, Lawrence, *Topics in American Art Since 1945*, New York, Norton, 1975.

- Augé, Marc, *Nicht-Orte, Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, übers. von Michael Bischoff, Frankfurt/M., Fischer, 1994.
- Bal, Mieke, »Telling, Showing, Showing Off«, in: *Critical Inquiry*, Bd. 18, Nr. 3, Frühjahr 1992, S. 556-594.
- Barthes, Roland, *Am Nullpunkt der Literatur*, dt. von Helmut Scheffel, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1982.
- Byron, Goerges Gordon, *Childe Harolds Pilgerfahrt: ein Epos*, übertragen von F. Dobbert, Halle, Hendel, 1893.
- Criqui, J.-P., »Actualité de Robert Smithson«, in: Rowell, Margit (Hg.), *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, S. 318-321.
- Cummings, Paul, »Interview mit Robert Smithson für die Archives of American Art / Smithsonian Institution« (1972), in: Smithson, Robert, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, übersetzt von Christoph Hollender und Gaby Hartel, Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2001, S. 274-296.
- Greenhalgh, Michael, »Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel Medioevo«, in: Settis, Salvatore (Hg.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Bd. I: *L'uso dei classici*, Turin, Einaudi, 1984, S. 113-167.
- Greenhalgh, Michael, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London, Duckworth, 1989.
- Hawthorne, Nathaniel, *Der scharlachrote Buchstabe*, dt. von Barbara Cramer-Nauhaus, Berlin, Verlag Neues Leben, 1978.
- Hobbs, Robert (Hg.), *Robert Smithson, Sculpture*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1981.
- Krauss, Rosalind, »Die diskursiven Räume der Photographie«, in: dies., *Das Photographische, eine Theorie der Abstände*, dt. von Henning Schmidgen, München, Fink, 1998, S. 40-58.
- Mallarmé, Stéphane, »Les mots anglais«, in: ders., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945 [coll. La Pléiade], S. 885-1053.
- Nabokov, Vladimir, *Einladung zur Enthauptung*, dt. von Dieter E. Zimmer, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1970.
- Pincus-Witten, Robert, »Naked Lunches«, in: *October* Nr. 3, Frühjahr 1977, S. 102-118.
- Reynolds, Ann, »Reproducing Nature: The Museum of Natural History as Nonsite«, in: *October*, Nr. 45, Sommer 1988, S. 109-127.
- Smithson, Robert, *The Writings of Robert Smithson*, hrsg. von Nancy Holt, New York, New York University Press, 1979.
- Smithson, Robert, *The Collected Writings*, hrsg. von Jack Flam, Berkley / Los Angeles / London, 1996.
- Smithson, Robert, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, übers. von Christoph Hollender (Texte sowie »Was ist ein Museum?«) und Gaby Hartel (Interviews, Gespräche), Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2001.
- Tocqueville, Alexis de, *Über die Demokratie in Amerika*, 2 Bde., hrsg. von J.P. Mayer u.a., aus dem Französischen neu übertragen von Hans Zbinden, Stuttgart, DVA, 1962.
- Tsai, Eugenie, »The Sci-Fi Connection: The IG, J.G. Ballard and Robert Smithson«, in: *Modern Dreams, The Rise and Fall and Rise of Pop*, New York / Cambridge (Mass), The Institute of Contemporary Art / The MIT Press, 1988, S. 71-75.



Wallis, Brian (Hg.), *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, New York / Cambridge (Mass), The New Museum of Contemporary Art / The MIT Press, 1987.

Zaniello, Thomas A., »Our Future tends to be prehistoric: Science-Fiction and Robert Smithson«, in: *Arts Magazine*, Mai 1978, S. 114-117.

## NOTES

1. Alexis de Tocqueville, *Über die Demokratie in Amerika*, hrsg. von J. P. Mayer u.a., aus dem Französischen neu übertragen von Hans Zbinden, Stuttgart, DVA, 1962, Bd. 2, 1. Teil, XII. Kapitel, S. 67.

2. Robert Smithson, »Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Eva Schmidt und Kai Vöckler, übers. von Christoph Hollender und Gaby Hartel, Köln, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2001, S. 97-102.

Im Original erschien der Text zuerst unter dem (von der Zeitschriftenredaktion verkürzten) Titel »The Monuments of Passaic« in: *Artforum*, Dezember 1967, S. 48-51, erneut dann, unter seinem vollständigen Titel, in: *The Writings of Robert Smithson*, hrsg. von Nancy Holt, New York, New York University Press, 1979, S. 52-57. Weitere Abdrucke in *Robert Smithson: Sculpture*, hrsg. von Robert Hobbs, Ithaca und London, Cornell University Press, 1981, S. 90-94 (mit einer Einführung von Hobbs, S. 88-90) und in *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, hrsg. von Brian Wallis, New York / Cambridge (Mass), The New Museum of Contemporary Art / The MIT Press, 1987, S. 74-81, sowie in: Robert Smithson, *The Collected Writings*, hrsg. von Jack Flam, Berkeley/Los Angeles/London, 1996.

3. Paul Cummings, »Interview mit Robert Smithson für die Archives of American Art/Smithsonian Institution« (1972), in: Smithson (2001), S. 287. An anderer Stelle bemerkte Smithson auch: »In gewisser Hinsicht kann man diesen Artikel, den ich über Passaic geschrieben habe, als eine Art Anhang zu William Carlos Williams' Gedicht *Paterson* verstehen. Es ist aus diesem typischen New-Jersey-Ambiente heraus entstanden, wo alles ziemlich übel zugerichtet ist. New Jersey ist so etwas wie ein zerstörtes Kalifornien, ein heruntergekommenes Kalifornien.« (»Gespräch in Salt Lake City, Interview mit Gianni Pettena« [1972], in: Smithson [2001], S. 298.) Die vier Gesänge von *Paterson* erschienen zwischen 1946 und 1951. Williams hat zudem 1938 einen Erzählungsband mit dem Titel *Life Along the Passaic River* vorgelegt.

4. Eine Schilderung von Smithsons Beerdigung bietet Robert Pincus-Witten, der auch Bochners Äußerung wiedergibt und ergänzt: »Die Grabstelle war kurz zuvor von seinem Vater ausgewählt worden, der sechs Wochen vor ihm gestorben ist. Von dem Ort aus hat man eine weite Sicht über die Ebene von New Jersey, und von der Grabstelle selbst blickt man direkt auf ein Freilichtkino!« (»Naked Lunches«, in: *October*, Nr. 3, Frühjahr 1977, S. 115).

5. Cummings (2001), S. 287.

Im Verlauf des weiteren Gesprächs vergleicht Smithson Rom und Passaic: »Ich habe mich auch für eine bestimmte Art von Vorstadt-Architektur interessiert: einfache Kastenhäuser, Einkaufszentren, diese Stadtauswucherungen. Und ich glaube, das war es auch, was mich bei meinem früheren Interesse an Rom fasziniert hatte, diese Ansammlung, dieser Müllhaufen der Geschichte. [...] Ich erinnere mich an eine Stelle in »Die Monumente von Passaic«, wo ich frage: »Hat Passaic Rom als Ewige Stadt ersetzt?« Es gibt also ein fast Borgesisches Gefühl für den Fluß der Zeit und ein labyrinthisches Durcheinander, dem eine bestimmte Ordnung zugrunde liegt. Und ich glaube, ich habe nach dieser Ordnung gesucht, einer Art irrationalen Ordnung, die sich einfach entwickelte – ohne einen Gestaltungsplan.« (Ebd., S. 293 f.)

6. Zu diesem Thema, das eine geziemend maßlose Anzahl von Schriften gezeitigt hat, siehe u.a.: Michael Greenhalgh, »Ipsa ruina docet: l'uso dell'antico nel Medioevo«, in: Settis, Salvatore

(Hg.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Bd. I: *L'uso dei classici*, Turin, Einaudi, 1984, S. 113-167; und M. Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London, Duckworth, 1989.

7. Zu Smithson und der Science-Fiction siehe Thomas A. Zaniello, »Our Future tends to be prehistoric: Science-Fiction and Robert Smithson«, in: *Arts Magazine*, Mai 1978, S. 114-117. In dem Artikel geht es auch um den Einfluß von Thomas Pynchon auf den Künstler (insbesondere von dessen 1966 erschienenen Roman *The Crying of Lot 49* sowie der weniger bekannten Erzählung »Entropy«, die 1960 in der Zeitschrift *Kenyon Review* erschien.) Siehe auch: Eugenie Tsai, »The Sci-Fi Connection: The IG, J. G. Ballard and Robert Smithson«, in: *Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop*, New York / Cambridge (Mass), The Institute of Contemporary Art / The MIT Press, 1988, S. 71-75, eine Arbeit, in der auf eindrückliche Weise Smithson und die englischen Künstler der *Independent Group* unter dem Aspekt ihres Interesse für die Science-Fiction verglichen werden (siehe das Manifest der *Independent Group* in der Ausstellung *This Is Tomorrow*, in der Whitechapel Art Gallery, London, 1956).

8. »Entropie und Neue Monumente« (1966), in: Smithson (2001), S. 36.

9. »Ein Museum der Sprache in der Nachbarschaft der Kunst« (1968), in: Smithson (2001), S. 110.

10. »Begebenheiten auf einer Spiegel-Reise in Yucatan« (1969), in: Smithson (2001), S. 145.

11. Cummings (2001), S. 294.

12. »Eine Sedimentierung des Bewußtseins: Erdprojekte« (1968), in: Smithson (2001), S. 136 und 138.

Das erinnert an Mallarmé: »Die Wörter liegen, ebenbürtig oder aus verschiedener Zeit stammend, im Wörterbuch wie Stratifikationen: bald spreche ich von Schichten.« (»Les mots anglais«, in: *Œuvres complètes*, Paris, 1945, S. 901). Und auch an Roland Barthes, der den Status der Wörter in der modernen Lyrik so umreißt: »Nach der Zerstörung der festen Beziehungen hat das Wort nur noch eine vertikale Fluchtlinie, es ist wie ein Block, ein Pfeiler, der in eine Ganzheit von Bedeutungen, von Reflexen und Rückständen hinabreicht: es ist ein aufrecht stehendes Zeichen. Das lyrische Wort ist hier ein Akt ohne unmittelbare Vergangenheit, ohne Umgebung, ein Akt, der nur den dichten Schatten der Widerspiegelungen aller möglichen mit ihm verbundenen Ursprünge anbietet. Unter jedem Wort der modernen Lyrik ruht so eine Art existentieller Geologie, in der der Gesamtgehalt des Nomens und nicht mehr nur, wie in der Prosa oder klassischen Poesie, ein ausgewählter Gehalt verborgen ist. [...] Wir haben gesehen, daß im Gegensatz [zur klassischen Literatur] die moderne Lyrik die Beziehungen in der sprachlichen Ausdrucksweise zerstört und den Diskurs auf Wörterstationen zurückführt. Das schließt eine Umwälzung im Verständnis der Natur ein. Die Unterbrechung des Zusammenhanges in der neuen lyrischen Sprache instituiert eine unterbrochene Natur, die sich nur blockweise enthüllt. In dem gleichen Augenblick, da das Zurückweichen der Funktionen es Nacht werden läßt über den Verbindungen der Welt, gewinnt das Objekt im Diskurs einen erhöhten Platz; die moderne Lyrik ist Objektlyrik. Die Natur wird darin ein Nichtzusammenhängendes von Objekten, die einsam und furchtbar sind, weil sie nur mögliche Verbindungen besitzen [...]. Das Zerspringen des lyrischen Wortes stiftet also ein absolutes Objekt. Die Natur wird zu einer Folge von plötzlich vertikal sich aufrichtenden Objekten, die mit all ihren Möglichkeiten angefüllt sind und sich nur in Abständen über eine unausgefüllte und dadurch erschreckende Welt verteilen können.« (Roland Barthes, *Am Nullpunkt der Literatur*, dt. von Helmut Scheffel, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1982, S. 57 und 59 f.) Smithson hat sowohl Mallarmé als auch Barthes gelesen.

13. »Leserbrief«, in: Smithson (2001), S. 96. Zu Smithsons Verhältnis zur (neo)greenbergschen Moderne siehe J.-P. Criqui, »Actualité de Robert Smithson«, in: Rowell, Margit (Hg.), *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, S. 318-321.

14. »Fragmente eines Interviews mit P.A. [Patsy] Norvell« (1969), in: Smithson (2001), S. 232.

15. Rosalind Krauss, »Die diskursiven Räume der Photographie«, in: dies., *Das Photographische, eine Theorie der Abstände*, dt. von Henning Schmidgen, München, Fink, 1998, S. 48.

16. Vladimir Nabokov, *Einladung zur Enthauptung*, dt. von Dieter E. Zimmer, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1974, S. 50.
17. »Gespräch mit Heizer, Oppenheim, Smithson« (1970), in: Smithson (2001), S. 240. Siehe auch »Das Gebiet des Großen Bären« (1966), in Zusammenarbeit mit Mel Bochner, in: Smithson (2001), S. 42-49, und das Gespräch mit Allan Kaprow »Was ist ein Museum?« (1967), in: Smithson (2001), S. 207-214. Das Thema des Museums bei Smithson wäre ein lohnender Gegenstand für einen gesonderten Essay. Bereits als Kind besuchte er häufig das New Yorker Museum für Naturgeschichte – »die Vermählung von Wrights »natürlichen« Museums mit dem Museum für Naturgeschichte sollte gefördert werden«, schreibt er in einem Text zu Beginn der sechziger Jahre (»Die Ikonographie der Verwüstung«, in: Smithson [2001], S. 14; auch in: Eugenie Tsai, *Robert Smithson Unearthed. Drawings, Collages, Writings*, New York, Columbia University Press, 1991, S. 65. In diesem Buch sind einige bis dahin unveröffentlichte Schriften von Smithson abgedruckt, eine für jeden Smithson-Spezialisten fortan unentbehrliche Quelle). In einem exzellenten Artikel hat Ann Reynolds den Zusammenhang bestimmter Verfahren bei der Museumsgestaltung des New Yorker Naturgeschichtlichen Museums und den *nonsites* von Smithson herausgearbeitet (»Reproducing Nature: The Museum of Natural History as Nonsite«, in: *October*, Nr. 45, Sommer 1988, S. 109-127). Die gedanklich-theoretischen Grundlagen des Museums hat Mieke Bal einer eingehenden Betrachtung unterzogen in: »Telling, Showing, Showing Off«, *Critical Inquiry*, Bd. 18, Nr. 3, Frühjahr 1992, S. 556-594.
18. Vgl. Marc Augé, *Nicht-Orte, Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, dt. von Michael Bischoff, Frankfurt/M., Fischer, 1994. Smithson: »Die ausufernden Vorstädte und die unendlich vielen Neubausiedlungen des Nachkriegs-Booms vermehren ebenso die Architektur der Entropie. [...] Entlang der Autobahnen um die Stadt herum sieht man Einkaufszentren und Supermärkte mit sterilen Fassaden. In ihren Regallabyrinthen stehen die Waren säuberlich aufgestapelt; reihenweise verschwinden sie im Vergessen der Konsumenten. Die trostlose Komplexität dieser Räume hat der Kunst ein neues Bewußtsein für das Eintönige und Langweilige gebracht. Doch gerade diese Eintönigkeit und Langweiligkeit inspiriert viele unter den begabteren Künstlern.« (»Entropie und Neue Monumente«, in: Smithson [2001], S. 30.)
19. Lawrence Alloway, »Robert Smithson's Development«, in: *Topics in American Art Since 1945*, New York, Norton, 1975, S. 229.
20. Der Zufall will, daß ich den *Scharlachroten Buchstaben* von Hawthorne aufschlage und auf folgende Zeilen am Ende der »Einführung« stoße: »Bald wird auch meine alte Heimatstadt hinter dem Schleier der Erinnerung verschwimmen und sich in Nebeldunst einhüllen – kein Ort der irdischen Wirklichkeit mehr, sondern ein versunkenes Dorf irgendwo im Wolkenreich, mit Traumgestalten, die in seinen Holzhäusern umgehen, in den engen Gassen und der endlosen eintönigen Hauptstraße. Der Ort hat aufgehört, eine Rolle in meinem Leben zu spielen. Ich gehöre nun woanders hin. [...] Doch kann es sein – o herrlicher, beflügelnder Gedanke! –, daß die Urenkel der jetzt Lebenden einmal wohlwollend an den alten Geschichtschreiber zurückdenken, wenn der Altertumsforscher kommender Tage ihnen unter den Sehenswürdigkeiten der Stadt die Örtlichkeit der ›Town Pump‹ zeigt.« (Nathaniel Hawthorne, *Der scharlachrote Buchstabe*, dt. von Barbara Cramer-Nauhaus, Berlin, 1978, S. 52 f.)

---

## INDEX

**Schlüsselwörter** : Entropie, Fotografie, Monument, Rom

**Mots-clés** : photographie, Rome

## AUTEURS

**JEAN-PIERRE CRIQUI**

Kunsthistoriker und -kritiker, Chefredakteur der *Cahiers du Musée national d'art moderne*